

- Демин В. Н. Тайник Русского Севера. М., 2006. (Гиперборея — начало начал).
- Демин В. Н. Тайны земли русской. М., 2000.
- Муйтуева В. А. Традиционная религиозно-мифологическая картина мира алтайцев: Монография. Горно-Алтайск, 2004.
- Окладников Е. А. Петроглифы средней Катуни. Новосибирск, 1984.
- Юнг К. Г. Душа и миф: Шесть архетипов / Пер. А. А. Спектор. Минск, 2004.
- Энциклопедия: Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В. Андреева и др. М., 2004.
- Энциклопедия символов / Шейнина Е. Я. М.; Харьков, 2003.

Г. Р. Файзрахманова

ПОСТМОДЕРНИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ БАШКОРТОСТАНА И ТАТАРСТАНА

Современный этап в истории искусств теперь уже и отечественным искусствоведением признан периодом *п о с т м о д е р н а*. Как стилевое течение постмодернизм обрел свою нишу и в российском изобразительном искусстве, включая искусство регионов, о чем свидетельствуют многочисленные примеры из творческой практики. В конце 1970-х гг. первые признаки постмодернистской стилистики нашли свое воплощение в соц-артистских и концептуалистских произведениях представителей московского андерграунда, а в начале 1990-х гг. проявили себя в произведениях региональных художников.

Следует отметить, что во многом процесс освоения новой эстетической парадигмы стал возможен благодаря изменениям, происходившим в начале 1990-х гг. в общественно-политической сфере. С падением «железного занавеса» российское художественное сообщество, открыв для себя огромную по объему информацию о современном состоянии западного искусства, осознало свою неосведомленность и оторванность от магистральных модернистских и постмодернистских течений. Это побудило российских художников к форсированному изучению и освоению методов современного западного искусства.

Особенно актуальной эта задача была для региональных художников, не имеющих прямого доступа к достижениям модернистского искусства. Как известно, существовал определенный разрыв между столичным и региональным художественным контекстом. В крупных центрах-мегаполисах переизбыток визуальной информации служил стимулом, катализатором художественного процесса: «Столица, выполняющая функции центра, являющаяся таковым в официальной сфере, в неофициальной была, скорее, “эпицентром”, средоточием крупных сил альтернативного искусства» [Жумати, 2004, 9].

В регионах же художественная жизнь протекала в ином по сравнению со столичным, скоростном режиме. Творческие поиски регионального художника, на-

ходящегося в ситуации культурного вакуума, были ограничены бедностью информационного поля места проживания: «Художники из автономных республик остро чувствовали свою провинциальность. Новости последних столичных выставок всегда имели большое значение для жизни местных творческих союзов» [Розенберг, 2001, 145].

Однако в течение следующего периода, который пришелся на конец 1980-х — начало 1990-х гг., в Башкортостане и Татарстане, как и в других автономных республиках, шел процесс разрушения советской идеологической системы и создания новой, свободной от прежних норм и установок. Открылись границы, и стала реальной возможность участия в зарубежных выставках. Кроме того, возможным стало независимое проявление религиозных убеждений, что, безусловно, оказало заметное воздействие на искусство 1990-х гг. В частности, уфимская художественная жизнь в этот период насыщена событиями: «С конца 90-х гг. искусство резко изменило свое русло даже в провинции. Насколько серьезно сегодня можно думать и говорить о глубинности этого явления в Башкирии, свидетельствуют сами художественные выставки, организованные не только в Уфе, но и в других городах России — Казани, Йошкар-Оле, Челябинске, Новосибирске, Оренбурге, Москве, включая такие серьезные выставки, как «Арт-Манеж» (1996—1997)» [Янбухтина, 2001, 3—5]. В этот период в Уфе возникают многочисленные художественные группы и объединения: творческая группа «Март» (1989—1993), творческая группа «Инзер» (1989—1993), художественная группа «Сары бия» (1989—1993), художественная группа «Отражение» (1990—1992), творческое объединение «Артыш» (с 1995). В Казани также действует художественное сообщество, объединенное новой художественной идеологией, — «Группа 17», «Дастан», «Тамга».

Появление художественных групп — факт, комментирующий состояние российского андеграунда, характерной чертой которого стал феномен художественных группировок, существовавших в том числе и в провинции. Тенденция к объединению художественных сообществ, спровоцированная процессом возникновения разнообразных модернистских течений, начала формироваться в начале XX в. И для западного искусства, и для искусства русского авангарда коллективность действий в разработке манифестов, концепций, выставочных стратегий была признаком нового искусства. В советском же изобразительном искусстве творческий коллективизм не приветствовался: «в советском “авангардистском” сообществе работа в группе виделась как знак особой радикальности, выражающейся в отказе от советского творческого индивидуализма». [Сальников, 2005, 82—83].

Современное искусство — по преимуществу процесс совместных действий. Ставшие классическими постмодернистские акционистские практики (перформанс, хеппенинг) или более современные виды медиаискусства (видеоарт) предполагают некое творческое объединение. В настоящее время индивидуальные художественные практики все более уступают коллективному движению. В связи с этим возникновение творческих групп самой разной стилистической направленности в начале 1990-х гг. в пространстве российской провинции стало закономерным явлением, объясняющим стремление художников из регионов присоединить-

ся к художественному мейнстриму. Здесь присутствует, безусловно, и желание художников репрезентировать публике новые способы бытования искусства.

В конце 1990-х — начале 2000-х гг. в связи с расширением информационного поля в сфере обмена художественными достижениями положение в регионах стало постепенно выправляться. Изменение ситуации в средствах массовой информации дало возможность региональному художнику, не присутствуя непосредственно на выставках, получить представление о тенденциях, определяющих развитие современного искусства: «пространственная удаленность мало принципиальна в эпоху Интернета» [цит. по: Джапаров, 2006, 12—15].

Прежнее соотношение столичного (прогрессивного) и регионального (отстающего) искусства меняется, и этот кардинальный сдвиг связан с наметившимся процессом стирания информационных границ между центром и периферией, благодаря чему происходит постепенное вовлечение региональных художников в глобальный художественный процесс. На российской территории данное движение продолжает изменение, наблюдающееся в современном западном искусстве: «Даже западный мир сегодня предстает расколотым — нет более “единого Запада”, нет более западной монополии на феномен современного искусства» [Соколов, 2003, 18—21]. В настоящее время очевидно, что нет более и монополии столиц на современное искусство, поскольку идентификация своего творчества и мировоззрения, эстетических установок с постмодернистской парадигмой зависит от персонального ощущения художником своей причастности к мировому художественному процессу.

Постмодернистскому методу свойственна полифоничность, мозаичность, и поэтому вполне объясним факт возрастающей роли отдельных региональных элементов в общей структуре современного искусства. В период постмодерна «характерная для последнего (модернистского периода) интернационализация художественных приемов сменяется отчетливым регионализмом, локальностью эстетических поисков, тесно связанных с национальным, местным, городским, экологическим контекстом» [Маньковская, 2000, 158].

Следует отметить, что постмодернистская стилистика в современном изобразительном искусстве российских регионов проявляется в недостаточном объеме для того, чтобы признать существование региональных постмодернистских школ. Однако в творчестве многих художников в ряде российских регионов, в том числе и в регионе Урало-Поволжья, наблюдаются типичные признаки постмодернистского искусства, которые проявляются во всех видах изобразительного искусства, как классических (живопись, графика, скульптура), так и новейших (объект, инсталляция, компьютерная графика, процессуальное искусство).

В отличие от городов Среднего и Южного Урала (Екатеринбург, Н. Тагил, Челябинск) и Среднего Поволжья (Н. Новгород, Самара, Тольятти), в которых наблюдается стремление молодого поколения художников к актуальному искусству, к социально значимым темам и высказываниям, в Казани и Уфе постмодернистские установки в творчестве художников среднего поколения воплощаются в основном в традиционных пластических формах и видах изобразительного искусства — живописи и графике. Кроме того, от произведений актуального искусства их

работы отличает сосредоточенность на чисто эстетической стороне творчества: искусство этих художников не связано с социальной проблематикой, не касается политической сферы. Следует также учесть неоднородность художественной ситуации в обеих республиках — поиски новых форм, соотносящихся с постмодернистским вектором развития искусства, осуществляются художниками, в разной степени владеющими мастерством. В связи с этим на экспозициях выставок в Уфе и в Казани присутствуют как откровенно слабые в техническом и концептуальном смысле работы, так и произведения, отличающиеся высокой культурой исполнения.

В искусстве казанских и уфимских художников очевидна привязанность к модернистской эстетике, проявляемая в частоте ссылок на произведения классиков модернизма. Спектр модернистских течений, используемых как материал для дальнейшей «переработки» в их постмодернистских коллажах, необыкновенно широк: здесь присутствуют элементы абстракционизма, примитивизма, кубизма, фовизма, дадаизма, сюрреализма и концептуализма. По работам художников легко определить направленность их вкусовых предпочтений.

Тяготение ряда казанских художников к раннему сюрреализму проявляется в цитировании произведений итальянских метафизиков (К. Кара, Дж. де Кирико, Дж. Моранди) в работах Евгения Голубцова и Александра Артамонова. В объемных композициях (коллажах, ассамбляжах и объектах) также казанского художника Ильгизара Хасанова нашли свое воплощение традиции дадаистского объекта. Черты концептуализма в виде текстовых вставок в пространстве полотна присутствуют в произведениях живописцев Александра Артамонова (Казань) и Рината Харисова (Уфа). В графических листах уфимских художников Айрата Терегулова и Рината Миннебаева отражена стилистика абстрактного искусства.

В Казани, в отличие от Уфы, не наблюдается увлечение процессуальными видами искусства, здесь более умеренная художественная среда, в которой предпочтение отдается традиционным художественным практикам. Поиски художников, в чьем творчестве признаки постмодернистской стилистики явлены наиболее очевидно, сосредоточены преимущественно в области живописи, графики и объемных форм (ассамбляж, объект).

Круг художников, творчество которых коррелируется с постмодернистской линией развития изобразительного искусства, сложился в Казани в начале 1990-х гг. Неформальным лидером нового художественного сообщества стал Евгений Голубцов. Выработанный им нетрадиционный (с точки зрения реалистической доктрины) пластический язык, основанный на цитировании модернистских течений, стал образцом для молодого поколения художников. Сыграв одну из главных ролей в процессе возрождения модернистской линии (и ее перехода в постмодернизм) в изобразительном искусстве Татарстана, Е. Голубцов стал символической фигурой в контексте казанской «новой волны». Его творчество стало своеобразной школой постмодернизма в начале 1990-х гг. в Казани.

Принцип коллажирования различных исторических периодов, школ, традиций стал универсальным методом, который казанские художники стали применять в процессе создания живописных произведений. Определился и круг авторов, ис-

поведовавших новые эстетические идеалы. К сожалению, речь не идет о группе, объединенной общими творческими установками, концептуальной программой, имеющей цели и последовательный план их воплощения. Скорее, в этот период сложилось некое сообщество художников, периодически проводившее совместные выставки. Среди художников «новой волны» в этот период выделяются Александр Дорофеев, Олег Иванов, Александр Бусыгин, Наталья Бенинг, Александр Артамонов, Ильгизар Хасанов, Виктор Тимофеев, Александр Печурин, Татьяна Лярсон, Вадим Харисов, Ильгиз Гимранов, Альфия Ильясова. В живописи казанских художников нашли воплощение многие черты, характерные для постмодернистского искусства: стилизаторство, смешение элементов разных стилей, смысловая многослойность, кодированность, цитатность, ироничность.

Необходимо отметить, что однозначно трактовать современное изобразительное искусство Башкортостана как постмодернистское не представляется возможным. Так же, как и в Татарстане, здесь в этом направлении работают лишь несколько художников, применяющих приемы, формы, методы, характерные для постмодернистской художественной практики. Одновременно можно говорить об очевидном приоритете модернистской ориентации уфимского художественного сообщества. В Уфе, в отличие от Казани, значительно большее количество художников используют в своем творчестве стилистические особенности модернизма (можно выделить около 30 художников, работающих в модернистском ключе). Стилистика их работ достаточно разнообразна. Роднит их в основном приверженность к плоскостности, декоративности, условности живописного языка, что характерно одновременно как для народного, так и для модернистского искусства. При этом, однако, нельзя назвать их представителями какой-то сугубо определенной школы. Этот сплав различных методов и форм в единое целое, использование практик, свойственных поп-арту и концептуализму (объект, перформанс), представляют собой типичный образец регионального постмодернизма.

В Уральском регионе Уфа имеет репутацию крупного центра графики. В настоящее время здесь активно работают художники-графики, участвующие в международных графических биеннале как в России, так и за рубежом. В городе с 1998 г. проходит Уральская международная триеннале графики, что является неоспоримым свидетельством высокой степени развития в республике этого вида изобразительного искусства. В 2003 г. в Уфе был открыт Музей современного искусства им. Н. Латфуллина. Его директор и основатель художник Василь Ханнанов прикладывает немало усилий для реализации проектов актуального искусства. Так, в ноябре — декабре 2005 г. в музее состоялась акция «Томография», в рамках которой свои перформансы представили молодые художники города.

Другим свидетельством развития постмодернистских форм в изобразительном искусстве Башкортостана являются экспериментальные поиски художников в области объекта. Первые опыты по созданию объектов и инсталляций уфимские художники (Раис Гаитов, Наиль Байбурин) осуществляли в начале 1990-х гг. Композиции, смонтированные по методу итальянских художников 1950—1960-х гг. (движение «арте повера»), собранные из всяческих промышленных отходов и

бытового мусора, стали заметным событием в художественной жизни Уфы того периода [см.: Евсеева, 1998, 37—39]. В проекте «Объект» (2005), проведенном десятилетие спустя, в котором принимали участие Раис Гаитов, Николай Марочкин, Айрат Терегулов, Ринат Миннебаев, Владимир Лобанов и Фирдант Нуриахметов, созданные художниками произведения вышли на новый качественный и концептуальный уровень.

Еще одна особенность, отличающая уфимское художественное пространство, — увлечение художников этнонациональной проблематикой. Повышенное внимание к истории и культуре своего народа, связанное с поиском национальной идентичности и характерное для российского изобразительного искусства 1990-х гг., имеет свои корни в прошлом: «Обращение национальных культур к своим истокам явилось в 1990-е гг. совершенно закономерным. В этом обнаружила себя тенденция, проявившаяся в деятельности просветителей XIX — начала XX в. В условиях тоталитаризма национальные культуры были обречены на анемию памяти. Национальная интеллигенция в ситуации “обострения политических классовых схваток в стране и в мире” истреблялась как классово чуждый элемент. Тоталитарное наследие сохранялось в национальных республиках много дольше, чем в центральной России» [Розенберг, 2001, 144].

Вполне естественно, что увлеченность архаическим периодом истории своего народа, этническая направленность творчества многих художников бывших автономных республик основывается на поиске национальной идентичности. Развитию этого процесса способствовали возникшие в 1990-е гг. национальные движения, стремившиеся возродить культуру своего народа в ее традиционном, досоветском проявлении. Так, например, возрождение язычества в отдельных республиках Поволжья в постперестроечный период стало фоном для активизации неформальных художественных объединений. В частности, в Удмуртии молодыми художниками, выпускниками московских и петербургских вузов, было организовано художественное объединение «Лодка» (1989—1994), способствовавшее распространению современных видов изобразительного искусства в республике.

В творчестве уфимских представителей постмодернистского дискурса также большое внимание уделяется этническому компоненту. Мотивы, основывающиеся на национальной теме, включают в себя также некоторые элементы религиозной (в данном случае мусульманской) визуальной культуры. Одним из ярких примеров, иллюстрирующих данную тенденцию, является творчество уфимского графика Р. Миннебаева, последовательно воплощающего в своих графических сериях образы, связанные с историей тюркских народов. Примеры подобной тематической направленности широко представлены в произведениях художников группы «Чингисхан», созданной в 1990 г. Наилем Латфуллиным, Расихом Ахметвалиевым, Ринатом Харисовым, Василем Ханнановым и Радиком Гарифуллиным.

Основной задачей, организующей участников этого постмодернистского проекта, было обновление художественного языка регионального искусства, совмещенное с попыткой выразить национальную идею. В начале — середине 1990-х гг. в своих произведениях чингисхановцы синтезируют тюркский и татарский бэкграунд

с различными проявлениями модернистского искусства. Круг образов, репрезентируемых художниками, связан с темой Великой степи, ставшей для участников группы центральной. Образ знаменитого монгольского полководца, именем которого была названа группа, художники использовали наиболее часто, воплощая его в фигуре символического всадника («Всадник» Р. Ахметвалиева, «Чингиз-хан» Н. Латфуллина) [см.: Гарбуз, 1994, 9—24]. В работах Р. Харисова национальные образы находятся за пределами эпоса. Художник, используя типичное для постмодернистской поэтики настроение иронии, оригинальным способом совместил образ традиционной татарской деревни с советской символикой. Этот интересный эксперимент представляет собой типичный образец постмодернистского синтеза разных по духу художественных систем.

Из последних работ группы, в которых национальная идея претворена в актуальную форму акционистских практик, следует отметить серию перформансов («Золотая пайцца», 2002; «Сульдэ», 2003; «Озаренная колесница», 2005; и др.), продолжающую линию этномистических экспериментов Й. Бойса.

Вышеприведенные примеры творчества казанских и уфимских художников иллюстрируют факт распространения постмодернистского дискурса в искусстве российских регионов, что выражается не только в постмодернистских формах, приемах и методах, представленных в их произведениях, но и в стремлении регионального художественного сообщества расширить концептуальный и тематический диапазон своего творчества, ориентированного на общепринятые в мировой художественной практике эстетические нормы. В творчестве художников ярко выявляется тенденция к определению собственной позиции в рамках постмодернистской эстетики, стремление к выражению национальной самобытности и раскрытию этнорегионального своеобразия, позволяющих расширить границы воспринятой стилистики внесением фольклорных и историко-культурных традиций. Исходя из этого можно констатировать в творчестве определенного круга художников (в основном — татарских) Урало-Поволжья предпосылки к становлению тенденции и ее вполне определенное движение в сторону этнорегиональной специфики постмодернистского направления. Насколько глубоко и широко эта тенденция будет укоренена в творческой практике данного региона, выявит идущий сегодня художественный процесс.

Гарбуз А. О художниках, выставках и художественной культуре // Рампа. 1994. № 2—3 (4—5).

Джапаров У. Интервью с В. Мизиано // Бюл. 2006. № 3.

Евсеева С. В. [Вступ. ст.] // Каталог выст. декоратив.-приклад. искусства. Уфа, 1998.

Жумати Т. Провинциальный андеграунд 1960—1980-х гг. // ZAART. 2004. № 5.

Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.

Розенберг Н. А. Прорубить окно в Азию. Ижевск; СПб., 2001.

Сальников В. Вокруг сообщников // Художеств. журн. 2005. № 1.

Соколов А. Закат Запада // Художеств. журн. 2003. № 6.

Янбухтина А. Г. [Вступ. ст.] // Каталог галереи традиц. и соврем. искусства фонда «Восток». Уфа, 2001.